

Les images du monde industriel

Pourquoi, pour quel usage redécouvre-t-on, singulièrement depuis une vingtaine d'années, les peintures, dessins, estampes, photographies ou films montrant les paysages, architectures, espaces, équipements et gestes de l'activité industrielle ? Ce relatif engouement pour les « images de l'industrie » s'inscrit dans un mouvement d'intérêt pour le patrimoine industriel et profite conjointement, tout en l'alimentant, de la vague des études consacrées aux images comme sources d'histoire culturelle¹. On ne fait qu'entrevoir toutefois les bénéfices escomptés d'un dialogue entre les disciplines - histoire matérielle et histoire des arts - au service non seulement de la connaissance des lieux représentés, mais encore de la compréhension des œuvres elles-mêmes. Le regard transversal porté ici sur un corpus limité à quelques exemples, voudrait également suggérer la richesse des productions visuelles comme agents d'une action pédagogique en faveur du patrimoine industriel, auprès de publics variés, jusque dans la salle de classe, pour la distinction d'objets patrimoniaux remarquables et souvent mal connus.

Des images pour connaître : histoire matérielle et histoire de l'art

Il est hors de propos de mentionner ici l'ensemble des contributions, très dispersées, qui contribuèrent à enrichir le corpus bigarré des représentations de l'industrie, et cherchèrent à lui donner un sens. Disons que depuis l'exposition pionnière de 1912, à Essen (*Die Industrie in der bildenden Kunst*), puis la publication de l'essai fondateur de Francis D. Klingender (*Art and the Industrial Revolution*, 1947), suivie des travaux de René Evraud (1955), de Marc Le Bot (1973) et de quelques expositions

à Paris, Genève, Charleroi, puis Le Creusot en 1977², les champs d'investigation – limités en général à l'Europe du Nord, et souvent plus sensibles à la peinture qu'aux arts graphiques – se sont considérablement élargis. La plupart des pays industrialisés conservent des images de leurs ateliers, manufactures et usines, souvent exhumées à la faveur de publications relatives au patrimoine industriel. Outre les créations relevant du domaine des beaux-arts (on songe aux travaux de Marie-Laure Griffaton sur François Bonhommé, dit « Le Forgeron », aux études sur les images du travail dans la peinture française sous la Troisième République, et aux récentes synthèses proposées par l'historiographie allemande³) reparaissent en effet, à la faveur de ce mouvement, des gravures de

¹ Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (dir.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2002.

² Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Londres, Noël Carrington, 1947 ; rééd. 1968 et 1972 ; René Evraud, *Les Artistes et les usines à fer*, Liège, Solédi, 1955 ; Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », n° 16, 1973 ; Michelle Evraud et Patrick Le Nouëne, *La Représentation du travail, mines, forges, usines, cat. exp.*, Le Creusot, CRACAP/Ecomusée de la CUCM, 1977.

³ Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre, témoin de la vie industrielle au XIXe siècle*, cat. exp., Jarville, Musée de l'Histoire du Fer – CCSTI du fer et de la métallurgie, Metz, Serpenoise, 1996 ; Patrick Descamps (dir.), *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*, cat. exp., (Dunkerque, Evreux, Pau), Paris, Somogy, 2001 ; Klaus Türk, *Bilder der Arbeit : eine ikonographische Anthologie*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000 ; Sabine Beneke et Hans Ottomeyer (dir.), *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in der Gegenwart*, cat. exp. (Berlin, Deutsches Historisches Museum), Wolfratshausen, Minerva Hermann Farnung, 2002.



« La petite fille », créée par Firmin Bouisset en 1891. Affiche commerciale, début du XX^e siècle.
Fonds Menier, coll. Nestlé France. © Inventaire général, P.Fortin, 1991



Noisiel, la chocolaterie Menier. Le moulin Saulnier. © Inventaire général, P.Fortin, 1991

vulgarisation scientifique et technique, des illustrations de presse, des en-têtes de lettres et surtout des photographies de statuts divers, notamment des cartes postales, source abondante dont il faudrait établir l'inventaire. Les films documentaires, comme les films de fiction ont fait l'objet, en France notamment, d'études sérielles et qualitatives⁴. On peut dès lors tenter de confronter les approches, malgré la diversité des périodes et des objets étudiés. Pour quel profit ?

Convoitées comme illustrations, ces images le sont aussi comme sources d'histoire matérielle. D'où les redécouvertes en nombre, justifiant peut-être d'évoquer en premier lieu cette démarche, sans pour autant réduire les œuvres au statut de simples documents. Quoique non systématique et rarement formalisée, la pratique est devenue courante, qui consiste à inscrire les images dans la chaîne des sources traditionnelles, pour la compréhension des vestiges ou des monuments disparus du patrimoine industriel. Dans ce champ – comme dans celui de l'histoire des objets et des lieux en général –, plusieurs exercices ont été conduits⁵. Ne prenons qu'un exemple récent, parmi d'autres. La papeterie d'Essonnes (Corbeil-Essonnes), puis papeteries Darblay, grand établissement francilien, fournisseur de la presse et l'édition parisienne, principale papeterie d'Europe au début du XX^e siècle, ferma ses portes en 1996 après plus de deux siècles d'activité. Elle conservait encore, en 2007, un long bâtiment (finalement détruit) percé de larges baies en plein-cintre, disposé orthogonalement au cours d'eau. L'enjeu était de vérifier l'hypothèse commune, selon laquelle avait été préservé, en partie, le grand atelier de fabrication de la « manufacture modèle » d'Essonnes. Construite à partir de 1781, équipée – quelques mois après Annonay – des premiers cylindres « hollandais » importés dans le royaume, elle avait été le théâtre, en 1798, de l'invention par Louis-Nicolas Robert de la machine à fabriquer le papier en continu, à l'origine de la mécanisation de la branche. L'un des hauts lieux, en somme, de l'histoire papetière et de la « révolution industrielle ». L'enquête historique apportait d'abord quelques plans-masses, ainsi qu'une description du bâtiment précisant le nombre d'étages et leur affectation. Il fallait toutefois, pour trancher, connaître la forme des ouvertures. La solution fut livrée par une aquarelle d'Adolphe Maugendre, élément d'une série de dessins encadrés, véritable « visite du propriétaire » en 1846, vraisemblablement commandée par Alfred Mosselmann, l'un des principaux actionnaires de la Société anonyme des papeteries d'Essonnes. Le dessin,

conservé par la famille Darblay, montre au sein d'une vue pittoresque, à gauche du pavillon du directeur, deux travées du grand atelier de la manufacture, conforme au bâtiment existant⁶. La confiance accordée à l'artiste est certes le fruit d'une longue fréquentation de son œuvre. L'ambition de Maugendre était de reproduire fidèlement l'outil de production – le patrimoine – des entrepreneurs et des actionnaires. La démarche, pour autant, est-elle disqualifiée lorsqu'elle entend considérer d'autres images, à l'ambition descriptive plus discutable ? Le musée de la Mine du Moly-Littry, dans le Calvados, conserve une toile de 1803 montrant sainte Barbe portée par un nuage de fumée noire issu d'un bâtiment de fosse d'extraction houillère. Si la forme des cheminées, à étages, semble parfaitement fantaisiste, la figuration du bâtiment de la fosse, dialoguant aisément avec les plans-masses disponibles et les rapports de fouille, invite à conserver cette œuvre – intéressante il est vrai pour la valorisation du site – dans la chaîne des sources, pour une restitution partielle, en élévation. En outre, la lecture de l'œuvre et de ses fonctions peut être éclairée par la lecture matérielle : commandé pour orner la chapelle de la fosse Sainte-Barbe, le tableau du peintre parisien De Létourville – qui ne fit pas profession de ce genre de sujet – empruntait sans doute au paysage des mineurs un élément familier.

« Il est bien entendu que les historiens sont en droit d'utiliser toute peinture pour documenter leurs travaux ; c'est une largesse que peut aisément dispenser l'œuvre d'art, sans rien perdre de son rayonnement spécifique »⁷. Mais ne nous y trompons pas, malgré quelques exceptions notables, le corpus des images recoupe assez rarement, avant les photographies du XX^e siècle, celui des éléments – machines et bâtiments – du patrimoine industriel. La relative rareté de la thématique industrielle dans les arts de l'image, aux XVIII^e et XIX^e siècles, demeure une réalité. On touche ici l'un des principaux intérêts de ces œuvres, celui de taire ou de suggérer l'évolution du regard porté par une société – notamment ses élites – sur les transformations concrètes des paysages et des espaces de la production. Une telle ambition suppose de respecter, au sein des catalogues rassemblés, la spécificité des supports, de replacer chaque œuvre dans la production de son auteur, de saisir les conditions générales et particulières de création et de diffusion, de connaître la fonction prévue puis effective des images, de suivre enfin l'évolution des choix iconographiques et des formes de la représentation. Autant dire que la recherche, à l'échelle des pays industrialisés, est loin d'avoir livré tous ses résultats. Avançons

⁴ Alain P. Michel, *Travail à la chaîne Renault : 1898-1947*, Boulogne-Billancourt, Éditions E-T-A-I, 2007 ; Michel Cadé, *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, PUP, 2000, rééd. 2004.

⁵ Paul Benoît (dir.), *L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Âge à nos jours*, *Pierres et Terre* n° 33, mai 1990.

⁶ Nicolas Pierrot et Louis André, « La papeterie d'Essonnes », *L'Archéologie industrielle en France*, n° 47, déc. 2005, p. 16.

⁷ Fanette Roche-Pézarid, « La peinture futuriste italienne devant le monde de l'industrie : fascination, illustration, écarts (1909-1915) », *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours*, op. cit., p. 139.

provisoirement, pour se limiter à l'exemple national, que les images de la première industrialisation (fin XVIII^e – fin XIX^e siècles) suivirent, avec quelques variations, une trajectoire européenne. On est passé du silence des artistes et des commanditaires – silence éclairé de quelques « portraits » et « visites » de manufactures – à la prise en compte des nouveaux motifs par l'eau-forte et la lithographie de paysage pittoresque, puis à la célébration de l'usine par la presse illustrée, les ouvrages de vulgarisation scientifique et technique (*Les Grandes usines* de Julien Turgan, *Les Merveilles de l'industrie* de Louis Figuier) et quelques peintres passionnés (dont François Bonhommé), pour assister enfin à la disparition des gravures promotionnelles au profit de la photographie, alors que les peintres impressionnistes actualisaient les motifs de l'usine et de la cheminée, laissant à la « seconde génération réaliste » le soin de consacrer par de grands formats, sous la Troisième République, la dignité du travail artisanal et industriel⁸.

On décèlera sans doute, dans cet ensemble, quelques regards personnels sur les rapports sociaux nés de l'industrialisation. Ainsi, la *Visite à l'usine après une soirée chez le directeur*, toile de Georges Bergès exposée au Salon de 1901, offre-t-elle une confrontation saisissante, entre la masse rougeoyante et presque indifférenciée de la fonderie, servie par quelques silhouettes ouvrières, et la distinction des visiteurs bourgeois, dont on lit le détail des visages et des vêtements, assistant du haut d'une passerelle au spectacle de l'industrie. Claudius Magnin, directeur des forges de l'Adour où se déroule la scène, n'est pas nécessairement – les preuves font défaut – le commanditaire d'un tableau que l'on jugera tour à tour festif et facétieux, l'artiste peignant avec ironie la réalité sociale. Mais de telles œuvres sont rares, comparées à la masse des images – le plus souvent des photographies – contrôlées par l'entrepreneur, désireux de montrer les vues de ses installations aux actionnaires, clients et visiteurs d'expositions. Une imagerie spécifique de l'usine se construit ainsi, dans la relation entre le photographe et l'entrepreneur⁹. Voici l'intérieur de l'« atelier machines 10, 11 et 12 », au cœur de la papeterie d'Essonnes, photographié au début du XX^e siècle. Les ouvriers sont en pause, d'abord par choix de mise en scène. D'autres éléments de la série les montrent devant leur poste, toujours en ordre. Ils sont ici groupés, doublement encadrés par les machines et les contremaîtres. Mais la vue est paisible, la famille de l'atelier est prête à reprendre le travail. Choix de composition du photographe ou consigne du patron, deux ouvriers sont à l'honneur : à droite, un homme en position assurée, affichant

la dignité de sa condition ; à gauche, un enfant attendant sagement, assis sur la machine. L'harmonie est enfin créée par le photographe, qui regarde vers le nord, vers les versants opaques de la couverture en sheds, profitant de la lumière équilibrée dispensée par les versants vitrés.

Une pédagogie par l'image, pour la valorisation du patrimoine industriel

Les images exhumées des archives et des musées ne sauraient suffire. Seules, elles ne couvrent pas l'ensemble des bâtiments et machines étudiés par l'archéologie industrielle. Il fallut dès les années 1970, aux origines de la désindustrialisation, composer un nouveau corpus, essentiellement photographique, conserver l'image des établissements rescapés, montrer les lieux menacés, monuments et petits ateliers, prendre en compte aussi les usines en activité (occasion de saisir les ouvriers et les gestes du travail). Très tôt, sur le « terrain », se rejoignirent les amateurs, les chercheurs, les architectes et les photographes professionnels. On sait combien le travail pionnier d'inventaire photographique, proposé par Bernd et Hilla Becher à partir de 1959, trouva un écho favorable dans un contexte de crise et d'intérêt naissant pour le patrimoine industriel. Ceci avant même de que ces vues systématiques et frontales des monuments de l'industrie lourde, expressions d'un projet esthétique de « photographie objective », ne consacrent une dignité nouvelle à la photographie documentaire. Il s'agissait de rassembler « la documentation globale d'une industrie lourde, moteur de la modernisation durant des décennies, garante de plein emploi et d'une prospérité croissante, qui s'est vue frappée de plein fouet par une crise entraînant la fermeture de mines et d'industries sidérurgiques, puis la destruction de zones complexes avec ce qui s'ensuit : le chômage et le déclin social »¹⁰.

Un glissement s'opère encore lorsque l'usine est photographiée comme élément pressenti ou consacré du patrimoine. Conserver une mémoire photographique en cas de démolition, faire découvrir des espaces menacés ou inaccessibles, convaincre de l'intérêt d'un site et renforcer l'argumentation scientifique en faveur de sa préservation, c'est l'objet de ces images, celles par exemple, en France, de l'Inventaire général, rassemblant depuis sa fondation en 1964 par André Malraux, une partie du corpus institutionnel de la mémoire du patrimoine. Une mémoire maintenue active par

⁸ « Peindre dans l'usine, 1760 - 1890 », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n° 36, sept. 2002, p. 4-15.

⁹ Céline Assegond, *Photographies de chantiers et d'ateliers : modalités de représentation du monde du travail (1850-1914)*, Mémoire de 3e cycle de l'École du Louvre, en cours, sous la dir. de Michel Frizot.

¹⁰ Armin Zweite, « Bernd et Hilla Becher : « Proposition pour une façon de voir ». 10 perspectives », dans *Bernd et Hilla Becher*, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, 2004, p. 13.

des publications, des expositions et la diffusion progressive des informations sur Internet¹¹. Depuis le lancement d'enquêtes thématiques en 1983, puis du repérage national du patrimoine industriel en 1986, des milliers de photographies ont été produites¹². Il s'agit, ici encore, d'images contrôlées : l'objectivité souhaitée du discours scientifique entend « cadrer » la prise de vue. Les prescriptions officielles sont sans équivoque : « le travail à la chambre est privilégié, et le reportage, la photographie créative ou illustrative écartée ». Mais c'est finalement de cette « fiction documentaire » que les photographies d'inventaire tirent leur valeur et leur intérêt. Même si le cadrage s'est peu à peu desserré, intégrant par exemple l'environnement urbain, l'objectif demeure inchangé : porter le même regard attentif sur les éléments traditionnels du patrimoine que sur les bâtiments et objets plus contestés. Et par suite, rendre visible ce qui ne l'était pas, conférer à l'objet inaperçu la dignité de la représentation, porte ouverte sur la patrimonialisation. La permanence de la démarche, sur plusieurs décennies, entretient l'effort – toujours indispensable à propos du patrimoine industriel – de déconditionnement du regard¹³. Point ou peu de paysages naufragés nés de la désindustrialisation. En nombre, les images du patrimoine industriel, produites ou non par les institutions, tendent à concilier l'objectif documentaire à la valorisation esthétique. On ne regrettera pas cette politique de séduction assumée, cette approche des images – et du discours historique – comme outils privilégié de cette « pédagogie d'acclimatation », comme « instrument de cette conquête des esprits »¹⁴.
Peut-on aller plus loin ? « On aura gagné quand on étudiera en classe une usine au même titre qu'une église ou un château » (Gracia Dorel-Ferré). Cet espoir légitime suppose évidemment le recours aux images. Bien des usines mériteraient d'occuper la première place. Parmi les plus richement illustrés, la célèbre chocolaterie Menier de Noisiel (77), quoique singulière par la nature et la qualité de son architecture, emporterait peut-être l'adhésion commune¹⁵. Un plan-masse, figurant les bâtiments de l'usine et leurs dates de construction, peut inviter par exemple à comprendre l'évolution du site, depuis le moulin de Noisiel, acheté en 1825 par Jean-Antoine Brutus Menier, jusqu'à la consécration de l'usine comme « premier

chocolaterie du monde » (Exposition universelle de Chicago, 1893). Sur le même document pourrait être dessiné le parcours de la production, depuis la réception du sucre et des fèves de cacao, jusqu'à l'expédition des tablettes, en passant par le *triage* des fèves, la *torréfaction*, le *broyage*, le *mélange* de la pâte et du sucre, le *dressage* du chocolat (pâte laminée, découpée et moulée) et le *pliage* (ou emballage) des tablettes. Autour de ce document central pourraient être distribués textes, images et questionnaire permettant d'aborder quatre thèmes majeurs. *Produire* : quelques vues intérieures prises à la fin du XIX^e siècle désigneraient l'usine comme rassemblement de machines, servies par les ouvriers, et espace de manutention ; les photographies d'inventaire, celles notamment du moulin Saulnier (1872-1874, broyage) et de la « cathédrale » (1906-1908, mélange) montreraient l'usage possible de l'architecture comme instrument de prestige : emploi de techniques et de matériaux innovants (structure à pan-de-fer apparent pour le moulin, béton fretté pour la « cathédrale ») et soin apporté au décor en briques vernissées accueillant notamment, outre l'initiale « M » de Menier, les motifs de la feuille, de la fleur et du fruit du cacaoyer. *Vendre* : une image publicitaire en langue étrangère signifierait l'expansion des horizons du commerce. *Travailler* : on mobiliserait ici – outre les vues intérieures déjà évoquées – la photographie du personnel rassemblé dans la cour principale de l'usine en 1900, image contrôlée par la direction. *Diriger, contrôler* : suivraient, en guise de transition, les photographies actuelles de la cité ouvrière et des équipements collectifs ; enfin la vue du monument à Emile-Justin Menier, érigé sur la place en 1898, devant l'école, viendrait fermer la série.
Intégrées à la chaîne des sources et, de plein droit, à la chaîne – souvent fragile – conduisant de l'archéologie au patrimoine industriel, les images de l'usine conservent bien sûr, face à des publics variés, un rôle dans la transmission des connaissances et des convictions. Surtout, la reproduction de vues actuelles, confrontées aux images des industrialisations passées, replace au centre du cercle les usines réelles, conservées. Comme une invitation à visiter – lorsqu'ils sont encore lisibles et accessibles – les ateliers et les monuments du patrimoine industriel.

¹¹ La liste des publications (Itinéraires du patrimoine, Images du patrimoine, Cahiers du patrimoine), ainsi que les bases de données (Mérimée pour l'architecture, Palissy pour les objets – dont les machines –, Mémoire pour les photographies) sont accessibles en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventaire/presenta/invent.htm>. Les services régionaux de l'Inventaire général, intégrés aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), ont été transférés, par application de la loi de décentralisation du 13 août 2004, auprès des collectivités régionales.

¹² Paul Smith et Jean-François Belhoste, « Quand l'Inventaire général photographie les usines... », Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours, op. cit., p. 179-187.

¹³ Stéphane Asseline et Philippe Ayrault, « Photographier le patrimoine », La Région parisienne. Territoires et cultures, n° 11 (2004-2005), à paraître en 2007.

¹⁴ Denis Woronoff, « Conclusion du colloque », dans Jean-Claude Daumas (dir.), La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine, Besançon, PUCF, 2006, p. 410.

¹⁵ Inventaire général (Marc Valentin, Hélène Jantzen, Claudine Cartier réd. ; Philippe Fortin phot.), Noisiel, la chocolaterie Menier, Seine-et-Marne, coll. « Images du patrimoine » n° 120, Paris, APPIF, 1994.

¹⁶ Si la reconversion des usines en pôles tertiaires contribue à en assurer la préservation partielle (on songe encore au site de Noisiel, siège de Nestlé France), elle en compromet toutefois l'accès.